

Tánger, ruina de la modernidad

I

En el principio del siglo y de la novela del siglo está Conrad¹, en el principio de lo que podría decirse de la literatura y el viaje está Conrad. Conrad, Congo, Kafka². Preferimos decir que en el principio, siempre, está Kafka. Kafka comenta en una carta a Max Brod su sueño de «ver a través de la ventana campos de caña de azúcar y cementerios mahometanos». Un sueño, como se ve, que es todo un sueño: condensa la caña de azúcar y el cementerio mahometano en una sola imagen, que es la imagen del exotismo³, puro, quimérico, simple: lo que hay que ver.

Pero también está este relato de Kafka. Se llama «La partida» y dice:

Ordené sacar mi caballo del establo. El criado no me comprendió. Fui yo mismo al establo, ensillé el caballo y monté. A lo lejos oí el sonido de una trompeta, le pregunté lo que aquello significaba. Él no sabía nada, no había oído nada. En el portón me detuvo para preguntarme:

—¿Hacia dónde cabalga el señor?

¹ Un poco antes, también, podría decirse, están Gustave Flaubert y Henry James. Pero es otro comienzo, que lleva la novela en otra dirección, tal como puede leerse en mi «Utopías de dos umbrales», Filología: XXIX: 1-2, Buenos Aires.

² Conrad trabajó para los belgas en el Congo. También lo hizo Joseph Loewy, tío de Franz Kafka. Cfr. el bello libro de Anthony Northey El clan de los Kafka, Barcelona, Tusquets, 1989.

³ Dos figuras garantizan el punto de vista exótico. El extranjero (un «yo mismo» en tanto que escritor) y el viajero (el que vuelve a contar). El exotismo tendría, así, tres tiempos en relación con las articulaciones de lo mismo y lo otro. Para el siglo XVIII lo otro está en el mundo y el viaje resulta, así, una literatura ready-made. ¡Viajemos, viajemos!, exclama el iluminista. La literatura aparecerá por sí sola. El siglo XIX opera por inversión: el persa en París (extranjero y viajero) se vuelve el francés en Persia. Una vez codificado el punto de vista (es decir, una vez establecido el género), el «exotismo» se convierte en mercancía, se comercializa (de punto de vista pasa a ser un mero contenido). Y durante el siglo XX, una nueva inversión, producto de los fervores nacionalistas. El persa vende al lector francés una Persia «persa», del mismo modo que el «mexicano servicial» vende un México auténticamente latinoamericano. Paradójicamente, se trata de un exotismo que prescinde del movimiento. Lo que se llama boom. Seguimos, en estas ideas, a César Aira en «Exotismo», Boletín de teoría y crítica (Rosario: 1994).

–No lo sé –respondí–. Sólo quiero irme de aquí, solamente irme de aquí. Partir siempre, salir de aquí, sólo así puedo alcanzar mi destino.

–¿Conoce, pues, su destino? –preguntó él–.

–Sí –contesté yo–. Lo he dicho ya. Salir de aquí, ése es mi destino⁴.

De modo que el deseo de viajar es doble, o contradictorio, o complementario: por un lado, *salir de aquí*, por el otro, *ver cementerios mahometanos*.

En el punto en que literatura (por decirlo de algún modo que podría ser también: relato, o novela) y viaje se articulan, lo que se ve es la articulación de *lo mismo* (aquí) con *lo otro* (el cementerio mahometano). Y, teniendo en cuenta las tensiones que Kafka propone, dos modelos de identidad: un modelo de fuga y un modelo de retorno.

Naturalmente, el viaje y el cuento del viaje son mucho más que esos modelos de identidad. Pero conviene empezar por aquí dado que, por razones de tiempo (siempre, en el viaje, el tiempo *cuenta*), es aquí, precisamente aquí, donde terminaremos: dos modelos de identidad estética, dos modelos de subjetividad literaria, alrededor de un mismo escenario: Tánger, ruina de la modernidad, en las versiones más o menos contemporáneas de Paul Bowles y de William Burroughs.

II

Se trata de la narración. La narración, ha dicho Benjamin, es efecto del viaje. Cuando esa relación se mediatiza, lo que aparece es, por ejemplo, la novela. La articulación *lo mismo/lo otro* de la que hablamos más arriba es, en definitiva, una articulación del punto de vista, sobre todo cuando el viaje constituye relato, es decir: casi siempre.

Es por eso que me gustaría «hacer escala» en una tipología de los viajes que dominan la imaginación literaria de este siglo. Ya lo hemos anticipado: en un nivel de gran generalidad habría dos grandes modelos de viaje: el viaje como fuga, el viaje como retorno. En ambos casos, lo que queda afectado es algo de la mirada y algo de la subjetividad.

Por eso puede hablarse de Tánger (o cualquier otro destino) como un *escenario* en el sentido más teatral del término: espacio de entrecruzamiento de miradas y subjetividades. Lo que ve el actor es diferente de lo que ve el espectador no sólo por una obvia variación posicional, sino

⁴ Incluido en *La muralla china*, Madrid, Alianza, 1990.

que pertenecen a diferentes órdenes (el *escenario* funciona, allí, como barra de la significación)⁵.

Algunos ejemplos obvios y ya suficientemente transitados por la crítica: el viaje en Kafka y en Melville⁶ responde al modelo de la fuga. Pero también el imaginario infantil del viaje (el viaje como rapto)⁷ responden al mismo imperativo: *salir de aquí*. El modelo de retorno aparece con mayor solidez en el discurso (global) del colonialismo y el orientalismo como disciplina. También en los desencantos de Huxley y en la ciencia ficción. En un caso, el que viaja se vuelve extranjero para siempre. En el otro, el que viaja, viaja precisamente para no ser un extranjero nunca.

III

Pero hay otras tipologías posibles. La literatura occidental es una literatura del camino. El viaje es una fiebre que se llama *peregrinación*, desde los *Canterbury Tales*, las irreverencias hagiográficas de los goliardos o los desplazamientos, en América, de los funcionarios coloniales. ¡Cuántos delirios⁸, es decir, cuánta literatura se produjo en caminos semejantes! Y sobre todo, cuántos puntos de vista se cristalizaron por esos caminos primitivos. La peregrinación ha funcionado, históricamente, como matriz de constitución de comunidades imaginadas, de subjetividades y de relatos.

En el principio, fue el camino. Y el Renacimiento impone la toma de conciencia (porque el Renacimiento es muy analítico, y muy formal) de la novedad y el viaje como matrices de lo estético. El viaje a Roma reemplaza el viaje a Santiago precisamente porque recupera una cierta temporalidad (ligada con la antigüedad clásica) que viene a constituir *la naturaleza del hombre*. El gran viaje barroco es ya desmesurado porque contiene la idea de Infinito como lo otro absoluto. El modelo es, claro, el viaje de Colón, que precede y diseña el viaje barroco.

⁵ En un escenario se cruzan la mirada de la ficción (la del público que mira la ficción) con la mirada de la no ficción (la del actor que ve al público). Pero también se articulan una subjetividad construida (delimitada, precisa, visible) con una subjetividad no construida (amorfa, imprecisa, invisible). Uno de los grandes temas del teatro de Beckett es precisamente éste. En *Días Felices, el habla interminable e inconsecuente de Winnie* está planteada en ese límite. En *La última cinta de Krapp se propone una regresión al infinito de la escena de escucha y comprensión*. En ambos casos, miradas y subjetividades se plantean en un punto crítico. Para mayores precisiones, cfr. Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993.

⁶ Cfr. los textos de Deleuze y Guattari dedicados a estos autores.

⁷ *Pienso en la versión de R. Scherer y G. Hocquenghem en Co-ire*. Album sistemático de la infancia. Barcelona, Anagrama, 1979.

⁸ Por ejemplo, «*La cruzada llamada de los niños*» de 1212, según el relato de los Annales Mabaccenses, recogido por Georges Duby en *Europa en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 1986.

El Renacimiento postula un mundo *conocido y finito* en el cual el viaje instaaura una ruta, es decir, la puesta en acto de un mapa. O el mapa como la puesta en discurso de un itinerario. Se trata, en este caso, del modelo de retorno. Por el contrario, el barroco postula un *viaje sin centro*. Colón insiste en que ha llegado a las Indias Orientales y en esa insistencia hace estallar el universo de lo imaginario: las Indias son lo Mismo y también lo Otro, a la vez. Es, ya, la ruina de la representación renacentista del mundo.

América (lo que llamamos América) es un escenario siempre interesante porque es, sucesivamente, lo Otro en lo Mismo (las Indias Orientales) y lo Mismo en lo Otro (las culturas coloniales barrocas). América es, históricamente, un exceso de Europa (un suplemento) pero también es excesiva (un resto: lo que no se puede pensar). Si hay diferencias entre América y Asia o África es esa *interpretación* (para todos hoy, ya obsoleta) de un vacío cultural previo al Descubrimiento. En este punto, el Descubrimiento y la Conquista realizan la utopía del comienzo racional de la Historia, un corte abrupto con el pasado mitológico: lo que se llama un viaje fundacional.

IV

Podría decirse que de Colón hasta hoy la literatura americana es la historia de un viaje: tantos cronistas de Indias, la picaresca de Concolorcorvo, el ya citado Melville. Si el viaje adopta diferentes formas en la América del Norte y la América del Sur es porque en el sur el viaje es más propiamente político: campañas militares de independencia, exilios políticos (desde Sarmiento hasta Martí)⁹.

Pero también hay diferencias entre el viaje europeo y el viaje americano, diferencias que encuentran su fundamento material en la técnica y la producción.

Mientras el viaje europeo aparece fundado en el sendero y la conversación (una vez más, los *Canterbury Tales*, pero también el Dublín de Joyce, el camino de Swann, o el de Guermantes) y, por lo tanto, por el intercambio costumbrista, el viaje americano aparece dominado por el carro (la caravana, la nave) y la soledad: *el mundo es una nada*, tanto en Martínez Estrada como en *Alien*. El espacio escandido (o estriado) de Europa se opone al espacio dilatado (o liso) de América. Salvo el caso de Dante y Milton, el viaje europeo tiene, siempre, una escala humana: cruzar un canal, llegar a Tierra Santa, Santiago, en fin, Roma, a donde

⁹ Cfr. Viñas, David: *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL, 1984.